

Lic. Luis Baliña, Arq. Alberto Bellucci, Lic. Ludovico Videla, Prof. Carola Blaquier, Mons. Juan Carlos Maccarone, Mons. Eugenio Guasta, P. Dr. José Rovai (Córdoba), P. Dr. Miguel Barriola (Córdoba), P. Dr. Alberto Espezel, Prof. Rafael Sassot, Prof. Rebeca Obligado, Prof. Carlos Hoevel, Prof. Lucía Piossek Prebisch (Tucumán), Dr. Jorge Saltor (Tucumán), Prof. Julia Alessi de Nicolini (Tucumán), Prof. Cristina Corti Maderna, Prof. Dr. Raúl Valdez, Carlos J. Guyot, P. Lucio Florio (La Plata), P. Dr. C. Schickendantz (Córdoba).

*Director y editor responsable: P. Dr. Alberto Espezel
Secretaria de redacción: Prof. Cristina Corti Maderna*

COMMUNIO

	3	Catolicidad y Mundialización
<i>Cardenal Jean-Marie Lustiger</i>	5	La Iglesia, experta en mundialización
<i>Carlos Schickendantz</i>	10	Entre ecumenismo y globalización.
<i>Alberto G. Bellucci</i>	26	Sentido, proyección y límites de la globalización cultural
<i>Oscar Caeiro</i>	37	Universalidad de las grandes obras
<i>Florian Pitschl</i>	50	¿La metafísica al final de la posmodernidad?
<i>Nicolas Baverez</i>	57	La Dialéctica de la Mundialización desde el norte.
<i>Ludovico Videla</i>	66	La Mundialización vista desde el Sur I
<i>Carlos Hoevel</i>	76	La Mundialización vista desde el Sur II
<i>Armando Isasmendi</i>	91	Mundialización y Región
<i>Heinrich Beck</i>	104	Razón y Fe

Universalidad de las grandes obras

por Oscar Caeiro *

1. Jorge Luis Borges, en uno de sus *Nueve ensayos dantescos*, al hablar de la *Divina comedia*, explica que “un gran libro” -se refiere al que contiene la obra maestra de Dante Alighieri- “no es el aislado y azaroso capricho de un individuo; muchos hombres y muchas generaciones tendieron hacia él”¹. El escritor argentino llama “grande” a un libro porque hay en él una gran obra literaria. A este tipo de grandeza me refiero en el enunciado del título y, por inevitable limitación, quiero verla representada en tres obras de la tradición europea. Ya está citada una: las otras dos son el *Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra y el *Fausto* de Johann Wolfgang Goethe. Ejemplos de un ejemplo. Porque el concepto de “grandes obras” abarca en su amplitud los productos de muy diversas artes. E intento mostrar que, desde hace siglos, estas creaciones superiores del espíritu humano han trazado líneas fundamentales de la concepción universal del hombre, concepción requerida cada vez con más urgencia, a medida que crece lo que Juan Pablo II ha llamado “el sentimiento de una comunidad de destino entre todas las naciones”².

Además de insoportable osadía, puede resultar ilusorio abordar en el espacio de un artículo estos tres monumentos literarios que han fatigado a generaciones de especialistas. Hasta a los grandes, las grandes obras los hacen sentirse pequeños. Basta leer las páginas en las que Romano Guardini ha explicado su “Preparación” para Dante: son testimonio de prolongada dedicación, de estudio, de intensa vivencia³. Está también el relato de Borges,

* Profesor titular de literatura alemana en la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Miembro correspondiente de la Academia Argentina de Letras.

¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, tomo III, Bs.As., Emecé Editores, p. 363.

² “Mensaje del Santo Padre con motivo de la Jornada mundial del emigrante”, *L'Osservatore Romano*, N. 51, 17 de diciembre de 1999, p. 11.

³ Romano Guardini, *Panorama de la eternidad*, Bs. As., Emecé Editores, 1963, pp. 231 y ss.

desde que comenzó leyendo la obra en una edición bilingüe hasta que acudió a comentarios y explicaciones, su confidencia: “Sé que ese libro irá más allá de mi vigilia y de nuestras vigiliass”⁴. No le queda duda, entonces, de que la *Comedia* lo dejará atrás como lector de una época, de un país. ¿Y no se inclinó el propio Dante ante Virgilio, en filial actitud de discípulo, exclamando: “*Vagliami il lungo studio e ‘l grande amore*” (¡Válgame el largo estudio y el profundo amor...!)(I,1,v.83)⁵?

Pero los grandes libros no son sólo para los grandes lectores. Borges advierte, respecto a leer el poema de Dante de “un modo ingenuo”, que “nadie tiene derecho a privarse de esta felicidad”⁶. “Nadie”: quiere decir que esta norma, que él expresa negativamente como no tener derecho a privarse de tal lectura, nos comprende a todos. Hay que pensar que si las grandes obras hacen que hasta los grandes se sientan pequeños, ello es porque permiten entrever lo superior, lo que perdura mucho más tiempo que nuestras reducidas vidas, lo que depende de una relación estrecha con la verdad. Y uno, a estos libros, como a todos los libros, puede leerlos y olvidarlos. Pero empiezan a ser distintos cuando se vuelve a ellos. Así es posible sentir una y otra vez el poder de las palabras de Dante Alighieri, en las que persisten tantos gestos de los personajes que conoció o imaginó, sentir esa especie de vibración, de fuego o de luz sobrenatural que estremece sus versos. Reiteradamente se experimenta, como lector de Cervantes, esa visión melancólica y regocijada de lo humano, el inagotable humor en el que la tristeza y la risa se combinan. La frecuentación de la obra de Goethe, quien extrema la capacidad de los grandes artistas para recuperar y transformar las mejores tradiciones, aproxima a imágenes y pensamientos relacionados con las más desconcertantes encrucijadas de la vida moderna.

2. “Épocas en la formación de la sociedad” se titula una página que el anciano Goethe escribió y leyó al inaugurar un museo de lectura en Weimar. Con un lenguaje descarnado, casi abstracto, basado en la imagen del surgimiento de círculos, de su progresivo aumento, aproximación, fusión, trazó entonces la imagen de un desarrollo histórico en cuatro etapas: la idílica, la social, la más general y la universal. Se refirió a este cuarto y último tramo en primera persona del plural, afirmando rotundamente que ellos, los hombres de su tiempo, habían llegado al punto culminante del crecimiento cultural, experimentaban ya la “unión de todos los círculos cultos que antes solo es-

⁴ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, pp. 208-209, 220.

⁵ Dante Alighieri, *Obras completas*, versión de N. González Ruiz, Madrid, 1956, B.A.C. En adelante cito de esta edición.

⁶ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 220.

taban en contacto”⁷. De buenas a primeras se diría que ubicaba así su situación en el momento en el que la literatura alemana había alcanzado universalidad; pero uno de sus actuales biógrafos ha interpretado que imaginó más bien “el desarrollo de la humanidad”⁸. De una u otra manera, no se puede dudar de que el escritor alemán tenía la conciencia clara de que él, junto con otros dentro de la evolución de sus respectivas sociedades, habían alcanzado en lo literario esa especie de cumbre que él solía denominar “*Weltliteratur*” (literatura mundial o universal).

Hace más o menos un siglo, en polémico artículo titulado “*Arte y cosmopolitismo*” (incluido posteriormente en el volumen *Contra esto y aquello*, 1912), Miguel de Unamuno arremetió contra una tendencia de la literatura de entonces. Criticando lo que llamaba “un estéril y abstracto cosmopolitismo” exaltó “la honda y positiva universalidad” que, decía, era característica de la auténtica poesía de todos los tiempos⁹. Destacó en la ocasión que el verdadero arte lograba su profundidad en dos rumbos aparentemente contradictorios: “El genio mismo -se preguntaba-, ¿no es otra cosa que lo universal revelándose en lo individual y en lo temporal lo eterno?”¹⁰ Y se apoyó para argumentar a favor de su paradójico postulado en las obras de Dante, Shakespeare, Cervantes... Poco más abajo propuso concretamente, en lugar del cosmopolitismo, al que se resistía y que veía como una moda pasajera, la “universalidad de la integración, la que brota del concurso y choque de las diferencias”¹¹.

Desde la perspectiva actual nos hace ver Víctor Massuh, en uno de los capítulos de *Cara y contracara. ¿Una civilización a la deriva?*, que la tan decantada globalización que hoy día se experimenta en múltiples aspectos de la vida, no implica de por sí “universalismo”. Este más bien se le aparece como una meta “todavía incumplida” que no está en contradicción con la realidad global o mundial del presente y que, en cambio, puede darle un sentido, humanizando lo que tanto económica y técnicamente como en varios aspectos políticos es ya un hecho¹².

Recuperar una vez más, para nuestro tiempo, a través de las grandes obras y de su perenne mensaje, la visión de los hombres que en virtud de su

⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Literatur*, zweiter Teil, München, dtv, 1962, p. 291.

⁸ Richard Friedenthal, *Goethe. Sein Leben und seine Zeit*, Band II, München, dtv, 1962, p. 729.

⁹ Miguel de Unamuno, *Ensayos*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1958, p. 1188.

¹⁰ *Ibidem*, p. 1190.

¹¹ *Ibidem*, p. 1191.

¹² Víctor Massuh, *Cara y contracara. ¿Una civilización a la deriva?*, Bs.As., Emecé, 1999, pp. 72, 80-82.

genio, pero también asumiendo profundas y hasta remotas expectativas de la humanidad, entrevieron la posibilidad de un mundo unido en el que se consolidaran los valores entrañables del hombre, resulta entonces posible, oportuno. Significa volver la vista atrás, integrar lo de hoy con lo de ayer; pero también, en los sueños, las fantasías, las visiones de los artistas creadores, avanzar hacia el mañana.

En la *Divina Comedia*

3. Transcribe Hans Urs von Balthasar en su estudio sobre Dante la sentencia latina: "*Totum humanum genus ordinatur ad unum*"¹³ (todo el género humano está ordenado a un mismo fin), tomada del tratado *La monarquía*, obra que el Alighieri compuso probablemente al comenzar la segunda década del siglo XIV¹⁴. Es de observar que este pensamiento político, vinculado por cierto con la concepción medieval de la monarquía, coincide en su proyección universal con lo que Dante configuró poéticamente en la *Divina Comedia* (escrita entre 1307 y 1321). El poema está concebido en efecto de acuerdo con la misma relación, que presenta a todos los hombres ante la justicia y la misericordia de Dios: a la vez entonces que se propone captar a la humanidad en una visión totalizadora, plantea desde el comienzo la perspectiva que se enfoca en la trascendencia como principio de unidad.

También es significativa la manera como Dante estructura el espacio mundial en que se desarrolla el acontecer de la *Comedia*. Borges lo considera resultado de una síntesis entre "astronomía ptolomaica" y "teología cristiana"¹⁵. González Ruiz, tras apuntar la importancia de representárselo con cierta claridad, destaca por ejemplo aspectos como que infierno y purgatorio están en la tierra, "el uno en forma de abismo hasta el mismo centro, el otro en forma de montaña altísima"¹⁶. En todo caso es claro que Dante tiene en la mente una esfera y en ella, como para acentuar más la unidad de todo, da una dimensión espacial a los dos ámbitos sobrenaturales señalados; el cielo corresponde por otra parte a esferas concéntricas superiores... Es, pues, en este sentido, un espacio propiamente global, en el que todo está vinculado y conectado, remitido además a un centro. Así, cuando está llegando ya a las

¹³ Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Zweiter Band, "Fächer der Stile", Einsiedeln, Johannes Verlag, 1962, p. 374.

¹⁴ Dante Alighieri, *op. cit.*, pp. 882, 890.

¹⁵ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, tomo III, p. 344.

¹⁶ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 23.

últimas concavidades del infierno, insiste en el motivo de la dificultad que tiene para encontrar las palabras apropiadas, pues se trata dice, "*discriver fondo a tutto l'universo*" (describir el fondo de todo el universo) (I,33,v.8).

Los seres humanos son presentados desde un enfoque doble. Primero individualmente: dos individuos son el mismo poeta y Virgilio. La ficción de que los dos se reúnan para el viaje por la región tenebrosa no impide que tengan rasgos tomados de la realidad: el florentino desde su mundo, incluso con la referencia a Beatriz, el malogrado amor de sus mocedades, se encuentra con el mantuano al que ha conocido por los libros y tras el cual se presentan personajes y sucesos de la historia de la antigua Roma. Pero además de estas individualidades protagónicas, ante los grupos de personajes que encuentran en los distintos lugares de su recorrido, el poeta -como lo explica en una oportunidad en la que pregunta a Virgilio "*se tu ne vedi alcun degno di nota*" (si ves a alguien digno de nota) (I,20,v.104)- busca siempre a alguien en particular, acaso un pariente, un amigo, un enemigo, un conocido, uno que se haya destacado históricamente... Y el poema se enriquece con los rasgos característicos de estos personajes, con sus palabras, sus gestos, sus confesiones. Comenta Borges que así Dante evitó, con atinado criterio estético, que su historia se transformara en un "catálogo", pero también cree reconocer el escritor argentino, tras este procedimiento, que el poeta asignaba importancia a los "actos del hombre"¹⁷. Es decisivo en todo caso que en el relato adquieran plena realidad los individuos. Pero también está el otro enfoque de la figura humana: integrando muchedumbres a la manera de las visiones apocalípticas. ¡Cuántas veces, en el infierno, en el purgatorio o en el paraíso, trasmite el narrador la impresión de asistir a situaciones, actitudes, desplazamientos de multitudinarios grupos humanos! No bien entran en la "*cittá dolente*" (I,3,v.1) el poeta, según informa, siente horror por lo que oye: "*Quivi sospiri, pianti e alti guai/ risonavan per l'aere sanza stelle...*" (Suspiros, llantos y profundos ayes resonaban en aquel aire sin estrellas) (I,3,vv.22-23): se encuentra entonces con un clamor horrible en el que se confunden muchas voces desconocidas marcadas por los padecimientos. Pero pronto se acerca y distingue a un grupo que sigue a una especie de estandarte, y no son unos pocos, sino, como dice, "*lunga tratta di gente*" (gran muchedumbre de personas)(I,3,v.55). Él reconoce a uno, es decir: siempre es capaz de encontrar al individuo en el inabarcable conjunto. Y esta experiencia no se da sólo en el ámbito infernal. Tómese por ejemplo el canto 21 del paraíso. El poeta, guiado por Beatriz, mira hacia lo alto y divisa una escala por la que bajan tantos resplandores que tiene la impresión de que todas las estrellas descenden por ahí; de pronto uno de esos resplandores, llega hasta cerca de donde

¹⁷ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, tomo III, pp. 358, 359.

está él y el guía lo alienta a preguntar: recibe así la respuesta de un bienaventurado... ¡Difícil es encontrar una obra literaria en la que, como en la *Comedia*, estén prefiguradas con tanta nitidez las modernas muchedumbres atormentadas, penitentes o exultantes! Muchedumbres que, hay que insistir, a la vez que ofrecen un espectáculo de lo colectivo, están integradas por definidos, aunque innúmeros, seres individuales exactamente particularizados.

Von Balthasar ha enumerado y analizado los varios caminos nuevos, históricamente no hollados, por los que, con genial osadía, se internó el autor de la *Comedia*¹⁸. Palabras latinas de la *Monarquía* aducidas por el teólogo documentan la intencionalidad de este poderoso impulso innovador de Dante, quien manifiesta el propósito de “*intemptatas ab aliis ostendere veritates*” (enseñar algunas verdades descuidadas por otros)¹⁹. Aunque el poeta que recorre los ámbitos sobrenaturales está lejos de la impavidez y no oculta sus variadas reacciones (vergüenza, repugnancia, miedo, horror, etc.), la aventura que emprende resulta una permanente prueba, un desafío que pone en cuestión toda la existencia. Desde este punto de vista se puede entender la identificación que estableció Borges al llamar al poeta florentino “nuevo Ulises”²⁰. Según el relato puesto en boca del héroe griego, éste, tras volver a su patria, se había lanzado poco tiempo después de nuevo a la mar hacia el oeste, pasando por el estrecho de Gibraltar, y se había internado durante un tiempo de varias lunas por el océano, anticipando viajes de navegantes de siglos posteriores, hasta tener a la vista un monte oscuro y perecer, él y sus compañeros, arrastrados por un torbellino al fondo del mar... Actuaba así Ulises impulsado por ansias de “*divenir del mondo esperto*” (conocer bien el mundo)(I,26,v.98), es decir, aspiraba con osadía a ese conocimiento experimental a que Dante finalmente accedió llevado por los guías que se le presentaron por disposición superior.

Se ha preguntado Guardini cuál es el fin a que marcha todo ese “esfuerzo casi sobrehumano de voluntad y palabra” que constituye la *Comedia*. No es la muerte de Dante, sino que “se le permite volver a la tierra” para que “inicie su obra”²¹. Este desenlace corresponde íntimamente a un aspecto de la estructura que depende de la función que cumple el poeta como narrador y personaje. Al contar insiste sistemáticamente, como *leitmotiv*, en la dificultad del recuerdo y en la insuficiencia o los límites que tiene el lenguaje respecto a la vastedad o intensidad de lo visto y vivido. En su poema se realiza, pues, la obra del que ha regresado. Por otra parte, cuando se refiere a su

¹⁸ Hans Urs von Balthasar, *op. cit.*, Zweiter Band, pp. 365 y ss.

¹⁹ *Ibidem*, p. 366. Ver también Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 886.

²⁰ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, tomo III, p. 355.

²¹ Romano Guardini, *op. cit.*, p. 179.

pasada experiencia en los tres ámbitos sobrenaturales, también con insistencia sistemática, estructural, señala que las almas se daban cuenta de que él era un ser vivo, que aún pertenecía al mundo; de ahí que con frecuencia le pidieran que llevara mensajes: “*Ma quando tu sarai nel dolce mondo/ pregoti ch’a la mente altrui mi rechi...*” (pero cuando estés en el dulce mundo, te ruego que me recuerdes a los demás) (I,6,vv.88-89).

Ahora bien, el peregrinaje de Dante, que lo llevó desde el fondo infernal del universo hasta la cúspide celestial, no es producto de un mero arrojito aventurero sino acatamiento de amorosas disposiciones que acudieron en su auxilio al verlo extraviado. Y de hecho su tránsito es, luego que ha llegado al fondo del infierno, un ascenso que, a través de la penitencia y la gracia, lo lleva a Dios. Dante se situó a sí mismo en un espacio cósmico, ante la totalidad inabarcable del universo; pero no se desintegró, sino que, al contrario, se integró, se consolidó, se hizo capaz de transmitir el mensaje de salvación.

En el Quijote

4. Miguel de Cervantes Saavedra, que había tenido años de duro cautiverio en tierras extrañas pero estaba ya en su patria, aunque sumido en la pobreza y el descrédito, publicó el año 1605 *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Logró entonces con esta novela un enorme éxito comparable al de un bestseller internacional de hoy. Posteriormente, poco antes de morir, en 1615, dio a luz la “segunda parte de *El ingenioso caballero* (sic) *Don Quijote de la Mancha*”... Acaso motivado por la enorme difusión que había tenido su “historia” -así llamaba él al *Quijote*- anotó en la dedicatoria de la segunda parte, burlándose de sí mismo, que había recibido una carta del Emperador de la China en la que este le pedía que le mandara un ejemplar del libro porque quería poner en su país un colegio donde se leyese la lengua castellana... Así, de golpe, humorísticamente, con bastante anticipación, había entrado el anciano escritor, ya cercano a la muerte, en la globalización. Y no dejó la cuestión solo en la dedicatoria sino que, páginas más adelante, en pleno curso del relato, la transformó en tema: un personaje, el bachiller Sansón Carrasco, se congratula - nunca falta la pizca de burla- de que el libro haya sido traducido “para universal entretenimiento de las gentes” e incluso se atreve a anunciar que no habrá “nación ni lengua donde no se traduzca”²².

²² Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones Ibéricas, s./f., p. 486. Cito en adelante indicando con número romano la parte y con arábigo el capítulo.

Al oír esto Don Quijote se pone contento, porque dice que para alguien “honesto y eminente” no hay nada tan grato como “verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa” (II,3,p.486). Las expresiones “universal entretenimiento” y “lenguas de las gentes” remiten, sin duda, a todas las naciones. Por lo demás el socarrón bachiller, al enumerar algunas aventuras protagonizadas por Don Quijote y Sancho, alude a reiteradas situaciones ridículas, cuando no humillantes.

Desde el fervor, desde el énfasis del profundo comentario de Miguel de Unamuno, tal como se encuentra en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, se pueden apreciar ciertos núcleos de la obra de Cervantes. Por ejemplo: ante las palabras “Yo sé quién soy” (I,V,p.42), que Don Quijote, después de haber sido apaleado brutalmente, le dice a un vecino caritativo que dificultosamente lo ha subido a un burro, Unamuno considera que el hidalgo discurría en la ocasión con la voluntad, y en realidad afirmaba que él sabía “quién quería ser”. La interpretación unamuniana se traslada primero al plano religioso: “...El que quieres ser es tu idea en Dios...”²³; pero, además, se hace patente en este pasaje la importancia de la persona individual, la convicción de algo que Unamuno expresará hacia el final de su libro, a saber: que “cada uno de nosotros es único e insustituible”²⁴.

Tal vez sorprende Cervantes al lector cuando, por así decirlo, le hace ver el doble fondo de su narración: le explica que la historia original de Don Quijote fue escrita en “arábigo” por un tal Cide Hamete Benengeli y que si él tiene información al respecto es por la traducción que le hace un “morisco aljamiado” (I,9,pp.64-65). Considera el narrador que ese “autor arábigo”, al ser los hombres de esta nacionalidad y lengua tan enemigos de los españoles, es una garantía de que el relato no incurre en exageraciones ni en elogios desmedidos (p.66). Y a lo largo de todo el libro reaparecerá esta referencia al original y a la tarea de traducirlo. Don Quijote, sin perturbarse mucho, al enterarse de ello, se hace eco hasta con satisfacción de que su historia ha sido compuesta por un autor “moro y sabio”(II,3,p.486)... ¿Qué quiso decir el histórico autor español al remitirse al ficticio autor árabe? Unamuno se opone a considerar que forjó un mero recurso literario y dice que esa historia “se la dictó a Cervantes otro que llevaba dentro de sí”²⁵. Otro, de otra cultura y de otro pueblo, incluso de un pueblo enemigo; de ese otro ha salido una historia tan entrañablemente hispánica. Extraño caso de interculturalidad, diríamos hoy: lo más propio deriva de lo extraño, la obra maestra de la lengua castellana es, según la propuesta de Cervantes, una traducción del árabe. ¿Se

²³ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, tomo II, p. 109.

²⁴ *Ibidem*, p. 340.

²⁵ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, tomo II, p. 360.

quedó riendo el incomparable maestro? Sí, quizá; pero también mostró así una dimensión del hombre: su natural, su raigal universalidad. No sería arbitrario comparar al Cide Hamete Benengeli cervantino con el Virgilio de Dante, por la misma función que cumplen al relacionar las culturas, al descubrir las aguas profundas de la común humanidad.

Que Don Quijote es algo así como “el alegre mito de la ridiculez del cristiano que caballerescamente lucha por el reino de Dios”, que es una especie de “santo patrono del actuar católico”, son conclusiones a que ha llegado von Balthasar tras cuidadosa revisión del texto²⁶. No había titubeado Unamuno en apoyar su interpretación de la obra cervantina en vida y doctrina de los místicos españoles o de su paisano San Ignacio de Loyola. Un episodio de la novela, hacia el final de la primera parte, permite reconocer la convicción íntima en que basa el protagonista su actuación. Han enjaulado a Don Quijote para obligarlo a que vuelva a su casa y han puesto la jaula en un carro tirado por bueyes; todo se ha hecho en un simulacro que finge la obra de un encantador; Don Quijote acepta la interpretación mágica pero tiene sus dudas, porque no recuerda haber leído que a ningún caballero le hicieran lo mismo. Más desconfianza siente Sancho. Cuando la ventera, su hija y Maritornes se despiden del hidalgo fingiendo llanto, él las consuela y les explica en qué confía: “...La virtud es tan poderosa que por sí sola, a pesar de toda la nigromancia que supo su primer inventor Zoroastres, saldrá vencedora de todo trance...” (I,47,p.422) No podía estar Don Quijote en situación más infamante; pero su fe en la fortaleza de la virtud no vacila. Él sabe, porque lo ha explicado años atrás San Juan de la Cruz, que el “fortísimo y altísimo amor” se impondrá. Mientras lo llevan enjaulado como un animal y es, en cierto modo, acunado por la burla de todos los que lo rodean, siente su alma “tan favorecida, tan fuerte, tan victoriosa”...²⁷ En una situación de absoluta debilidad, experimenta la reconfortante fortaleza espiritual de los místicos. Aparentemente los poderes del mundo lo pueden todo contra él; pero en realidad apenas lo rozan.

En el Fausto

5. El complejo drama que Goethe empezó a escribir allá por mil setecientos setenta y pico, en plena juventud, y que dio por concluido en 1851,

²⁶ Hans Urs von Balthasar, *op. cit.*, Dritter Band / erster Teil, pp. 518 y ss,

²⁷ San Juan de la Cruz, “Cántico espiritual”, en *Vida y obras*, Madrid, B.A.C., 1946, pp. 1073, 1074.

el año antes del de su muerte, parte de la paradoja de que, en el “estrecho ámbito de las tablas” se ha de ofrecer “todo el círculo de la creación” (vv.239-240)²⁸. Estas palabras, dichas en un primer prólogo por el director escénico, a la vez que aluden a los tres ámbitos relacionados con el asunto fáustico según la tradición (el cielo, el mundo, el infierno), dan a entender la demasía del intento de representar el universo en una pieza teatral. Y ya actúa en este pasaje, con la imagen del círculo, el concepto de la unidad.

Reinhold Schneider, uno de los escritores alemanes que fueron testigos de la catástrofe del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial, apuntó, al reflexionar en 1944 sobre el *Fausto*, que esta obra, que había “hecho historia”, que había sido “en cierto sentido el libro sagrado de un siglo”, era sometida en ese momento a prueba por la historia, tenía que pasar por el fuego, por el horror...²⁹ En opinión de Schneider la relación entre las obras literarias y la historia es como un diálogo en el que cada interlocutor, en determinado momento, tiene la palabra³⁰: no basta entonces la ciega admiración, hay que verificar la validez de las respuestas artísticas para las cuestiones de la época. Considera además que los grandes poetas, con las configuraciones creadas por ellos, facilitan a cada nación un encuentro consigo misma, la muestran en sus valores y en sus debilidades³¹. Así como los españoles pueden ver en el *Quijote* su propia frustración, los alemanes han de reconocer en *Fausto* una representación de hasta qué punto el ser humano está expuesto al ataque de los poderes infernales... Pensemos que cada una de estas grandes obras le dice, a su propio pueblo, pero también a la humanidad a que su visión universal tiende, lo que José Hernández concretó en dos inolvidables versos: “Tiene en la desgracia mía/ Un espejo en qué mirarse...” (vv. 4735-4736)

Fausto, personaje que siglos atrás se había transformado ya en asunto literario³² y se había caracterizado, entre otras cosas, por el pacto con el diablo, es motivo, en el “Prólogo en el cielo” del drama de Goethe, de un diálogo entre el Señor y Mefistófeles. El primero lo llama: “¡Mi siervo!” (v.299), y el segundo, que lo considera un insensato al que nada satisface, consigue la autorización divina para someterlo a prueba mientras viva... La reflexión del

²⁸ Goethes *Faust*, Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust, Kommentiert von Erich Trunz, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1963. Traduzco de esta edición y remito a ella.

²⁹ Reinhold Schneider, *Dichter und Dichtung*, Köln & Olten, Hegner, 1953, p.72.

³⁰ He expuesto esta concepción crítica en *Temas de literatura alemana*, Córdoba, Alción Editora, 1999, pp. 29 y ss.

³¹ Reinhold Schneider, *op. cit.*, p. 84.

³² La primera obra sobre él apareció en Francfort el año 1587. Puede verse la traducción *Historia del doctor Juan Fausto*, Córdoba, Alción Editora, 1997.

Señor, que “el hombre mientras se esfuerza yerra” (v.317), contiene una de las claves de la concepción goetheana de la existencia, que aplicará consecuentemente hasta el fin de la obra. Ahora bien, esta situación se desarrolla en un ámbito celestial, mientras los arcángeles entonan un canto de alabanza a Dios por la magnificencia de su incomprensible creación y dan así testimonio, como ha señalado Reinhard Buchwald, de que hay un “auténtico mundo de Dios”³³. Enfocando a su personaje desde la perspectiva dada por el comienzo del *Libro de Job* (1, 6-12) -la escena entre el Señor y Mefistófeles es un reflejo del diálogo bíblico entre Yahvéh y Satán-, ha destacado Goethe que la acción dramática de Fausto se produce dentro de un universo presidido por Dios Creador y que tiene raíces profundas en la historia espiritual del hombre.

Empieza propiamente la actuación del doctor Fausto cuando aparece solo en su cuarto de estudio, manifiesta una aguda desesperación y valiéndose de la magia, acude a conjuros... Pero no consigue lo que busca, y entonces, una noche, desesperado, en el momento en que se lleva a la boca un recipiente con veneno, es interrumpido por el tañido de las campanas y los cantos que anuncian el mensaje pascual de la resurrección de Cristo... Es un factor externo que irrumpe en la escena y el solitario, que se siente inesperadamente conmovido por recuerdos de la infancia, confiesa que le “falta la fe” (*mir fehlt der Glaube*) (v.765), pero, dice, “brota la lágrima, la tierra me tiene de nuevo” (v.784). Toda la paradoja de Goethe está en esta peripecia: el hombre sin fe es devuelto a la tierra por el anuncio pascual. Lo cierto es que el personaje, aunque siente en sí mismo que no concuerda con ese mundo superior, se pone bajo su influencia. Y de ahí en adelante se sucederán las escenas en las que hará el pacto con el demonio y tendrá su perversa, perjudicial actuación. Pareciera que, desde el punto de vista de Goethe, la única esperanza de que este hombre sin fe sobreviva al mal que lo domina, es la demasía de su anhelo, que cuenta, según el “Prólogo en el cielo”, con cierta aprobación del Señor. El pacto con Mefistófeles es una apuesta, un desafío: “¿Acaso alguna vez el espíritu de un hombre en su elevado empeño fue captado por alguno de los tuyos?” (vv. 1676-1679) le pregunta Fausto al enviado demoníaco, sugiriendo que hay en el hombre algo muy superior a lo que puede darle cualquier demonio.

Ahora bien, la primera parte de la obra, que termina trágicamente con Margarita en la cárcel, dispuesta a ser ejecutada, se desarrolla en el ámbito reducido de una pequeña ciudad alemana. El gran mundo, más exactamente la

³³ Reinhard Buchwald, *Führer durch Goethes Faustdichtung*, Stuttgart, Kröner Verlag, 1955, p. 16.

corte imperial, es el escenario al que pasan a actuar Fausto y Mefistófeles en la segunda parte del drama, que está dividida en cinco actos, cuya acción no tiene un orden sucesivo sino, como ha dicho Erich Trunz, representa “simultaneidad en el ser”³⁴. De acto en acto, según explicación de Max Kommerell, se pasa a distintos círculos de la existencia con los que se relacionan los dos personajes principales; pero no hay una evolución, un desarrollo, sino que la vida es considerada “cósmicamente como eternidad de instantes”³⁵.

Suele recordarse particularmente el tercer acto. Empieza en el palacio de Menelao, en Esparta: se hace oír allí, en presencia del coro, la voz de Helena... Es como un fragmento de tragedia griega intercalado en el drama alemán. Helena, que regresa de la guerra de Troya, es no sólo el ser mítico traído del Hades, sino también el personaje de tantos relatos difundidos por el mundo (vv.8513-8514); pero como pronto se revela que va a ser sacrificada, se salva huyendo a un castillo medieval cercano en el que están Fausto y su gente... En el diálogo que entabla con el desconocido personaje, ella, que es la representación de la belleza, se siente de inmediato unida a él, con cuyas palabras se enlazan las de ellas, en virtud del virtuosismo del ritmo y de la rima. De esta unión pronto nace un hijo, Euforión, quien tras fugaz actuación muere; y esta muerte, según quiso el poeta y consta en la anotación escénica (“se cree ver en el muerto a una figura conocida”, entre vv. 9902 y 9903), alude a la de Lord Byron. Es decir, la acción, en un maravilloso despliegue de la máxima maestría poética, retrocede hasta las fuentes de la cultura occidental y vuelve, a través de Fausto, hasta un personaje típicamente moderno de la época de Goethe. Helena y Fausto, como el Segismundo calderoniano, se preguntan si están viviendo un “sueño” (v.9883). Entre el símbolo y la alegoría muestra Goethe cómo el hombre, impulsado por su incansable anhelo, puede tenderse por encima de tiempos y espacios y sentir la profunda fraternidad de la suprema atracción de la belleza.

A pesar de que Fausto, en el último acto del drama, se hace responsable de crímenes, no muere horriblemente en manos de los demonios como el protagonista de la *Historia...* del siglo XVI, sino que su alma se salva y se eleva a un cielo poblado de personajes y símbolos cristianos. Goethe, en conversación con Eckermann, explicó los motivos: “...En el mismo Fausto una actividad cada vez más elevada y pura hasta el fin; y desde arriba el amor eterno que viene en su ayuda”³⁶.

³⁴ Goethes *Faust*, edición citada, p. 535.

³⁵ Max Kommerell, *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt a.M., V. Klostermann, 1956, p. 39.

³⁶ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Leipzig, Brockhaus, 1925, p. 400.

6. “...*L’Amor che move el sole e l’altre stelle*” (el amor que mueve el sol y las demás estrellas)(III, 33,v.145) es el verso final de la *Divina comedia*. Al parecer Goethe quiso proclamar el mismo principio universal. Quizá Cervantes lo aceptaría también... Es uno de los tantos puntos en los que las obras se encuentran.

En todo caso mi intento no ha querido ir más lejos de mostrar, en cada una de estas creaciones literarias, facetas desde las cuales es posible ver hasta con cierta familiaridad el problema cultural de un mundo en el que la unidad humana se hace cada vez más patente.

Entre las enseñanzas que dejan los maestros del arte está la comprobación de que, no obstante la alta perfección de las obras, persisten las limitaciones personales e históricas de los hombres que las han producido. Las violentas pasiones políticas de Dante, las frustraciones inagotables de la vida de Cervantes y, como si fuera la otra cara, cierta soberbia de la vida en Goethe.

En todo caso ellos, con el poder de la imaginación y su capacidad constructiva, han mirado desde las cumbres, se han asomado a los abismos y han percibido naturalmente la unidad del género humano, en el tiempo, en el espacio y en un destino que depende de lo trascendente. Su previsión marca el rumbo hacia una auténtica universalidad.